

## Deník jako román

Nad Sekyrou poznamenal Ivan Klíma, že literatura, to je pro Vaculíka „svět viděný mýma očima, můj příběh, mé zážitky, mé pocity — zatím nic víc". To nic víc musíme ovšem dnes číst trochu jinak, zdá se, že to bude všechno a navždy. Klíma tehdy postřehl, že toto vidění platí i pro prvotinu Rušný dům. Pod literární konvencí a úpornou snahou uvést do souladu skutečnost s autorovým projektem je v Rušném domě skryt týž vypravěč, s nímž se později setkáme v Sekyře. Tam se přestal skrývat za někoho jiného, hrál svou roli v širším příběhu, který spínal život generace.

V Morčatech se Ludvík Vaculík překvapivě obsadil do nezvyklé role bankovního úředníka. Poprvé tu hrdina příběhu vystupuje jako někdo, kým autor nikdy nebyl. V Rušném domě měl jenom jiné jméno, životní příběh i povolání patřily autorovi. Přesto se Vaculík v Morčatech odchýlil od principu, který si vypracoval v Sekyře, jen zdánlivě. Určitá stylizace vypravěče v Morčatech jde na vrub příběhu, základní vlastnosti si vypravěč ponechává, s vědomím ovšem, že „jen nepatrně jsem se každý den odchýlil a jsem celý život jinde" a zejména s důsledky tohoto poznání. Ani po Morčatech není třeba korigovat starou Klímovu charakteristiku.

Už po Sekyře Vaculík napsal, že si je vědom úskalí otevřené výpovědi, autor je v ní ztotožněn s hrdinou a do jeho života vstupují lidé, které tam nezval: „Věděl jsem od prvního momentu, že zkažení psychoanalytikové mohou z mého textu přečíst o mně věci, jež nemám v úmyslu zrovna jim svěřovat, ale nešlo to kroutit a schválně maskovat."

Poslední Vaculíkova kniha Český snář (sny roku 1979) je ještě nezastřenější než Sekyra. Autor se nejen neskrývá za někoho jiného, ani se neukrývá mezi postavy románového děje, které mohou být konec konců pouhou románovou fikcí, třeba vypadají, jako kdyby

byly z jeho života, ale odhodlává se k nej těžšímu gestu: osou knihy činí nezastřeně sebe, svůj život, a do něho teprve dává vstupovat všemu ostatnímu — lidem, vě-cem, myšlenkám.

Český snář obráží situaci, kdy autor nemyslí v prv-ní řadě na to, jak napsat román, co a jak jím vyjádřit, ale myslí na cosi mnohem základnějšího: jak dnes žít svůj život. Sám to v úvaze formuluje až provokativ-ně: „Tam (rozuměj ve fejetonech) myslím na čtenáře, tady na sebe. Čtenář mých fejetonů, bude-li náhodou číst tyto zápisy, může být znechucen: tak který obraz platí a jaký jsem? Jsem jeden." Pochybnosti, které se ho začaly zmocňovat při redakci textu, zahání otáz-kou: „Je mi bližší příští čtenářova četba, nebo můj minulý život?" Velmi nápadně je Vaculík básníkem ja-zyka, v celém dosavadním díle velice myslel na jazyk, styl a formu.

Po Rušném domě, který respektuje tradiční požadav-ky na výstavbu románového příběhu, je příběh Sekyry veden mnohem složitěji, rafinovaněji a jeho smysl je za-klet do osobitého jazyka. Už v úvodu je záměrně vy-tvořeno napětí mezi rámcovým příběhem, který je a-anekdotický (román je začat a zakončen jako vyprávění o návštěvě mladšího bratra na Moravě, a závěrečná věta románu „Příště navštívím bratra, který je na Slo-vensku," anekdotičnost jen podtrhuje), a mezi tragic-kou výpovědí o tom, jak člověk, chtěje osvobodit sebe i jiné, pracuje na ještě větším zotročení.

Největší formové úsilí je v Sekyře věnováno jednak práci s epickým časem, jehož prolínání a náhlé přesko-ky dopředu i dozadu zasahují až do jednotlivých vět, jednak jazykovému stylu. S jednotlivými vrstvami jazy-kového stylu nakládá autor podobně jako s epickým časem, prolíná je násilnický i v nejmenších celcích, v jednotlivých promluvách. Originalita Vaculíkova bás-nického jazyka nespočívá především v estetickém ozvláštňení, ale v promyšlené hře významů.

Morčata znamenají oproštění kompoziční i jazyko-vé, nápadné a ostentativní: autor předstírá, jako by psal knížku pro děti. Je to ovšem figl. Máme v dobré pamě-ti obdobný kompoziční trik v Sekyře: návštěva bratra jako motivace a základní prvek vnější kompozice kni-hy. V Sekyře není tohoto parodického způsobu využi-to ve vnitřní stavbě románu. Zato v Morčatech Vaculík využívá parodických postupů důsledně, parodie zasa-huje až do syntaxe a lexika. Tím větší je pak napětí mezi oproštěnou formou s rafinovanými primitivismy a fa-tálností poselství.

Kritika si všimla, že dvě kapitoly se v Sekyře vymy-kají z jazykového stylu knihy, jsou to ty, v nichž Vacu-lík umisťuje vyprávění do Prahy. Autor tehdy na výtky odpověděl: „Je to věc odstupu. Od dětství odstup mám, od Prahy a svého nynějšího způsobu života ne. Nejra-ději bych byl ty pražské události vypustil. Jenže to je vlastní život vyprávěčův, s nímž chodí po rodném kraji a z něhož také díl viny dává otcí. Takže to tam být muselo, nějak. Jenže jakmile mluvíš o Praze a o novi-nách, musíš užít slova porada, plenárka — a cítíš úplně sám na jazyku, jak se ti jazyk znechutil. Je v tom však předsudek a alergie. Opravdová schopnost by i toto překonala. V mém případě nástraha je už v tom, že ten nechutný pražský svět stojí proti krásnému, barvitému světu dětství a venkova. A pak: na poli a v lese dějí se věci a nemusí při tom padnout věta. V našem prostře-dí se však méně skutečně děje a více mluví." Ve slovech opravdová schopnost by to překonala je program, kte-rý Vaculík od Sekyry nepřetržitě uskutečňuje.

Morčata se odehrávají výhradně tam, kde ony dvě pražské kapitoly, které by byl Vaculík ještě před něko-liko lety ze Sekyry nejraději vypustil. Tady, v proměně prostředí, myslím, je i příčina radikální proměny jazy-ka a v proměně jazyka je pak hlavní jinakost Morčat. V Morčatech nezní onen zvláštní a barevný jazyk jako v Sekyře, protože Morčata se dějí v „nechutném praž

ském světě" a ne v krásném venkovském světě dětství. Oproštěný jazyk a styl — na místech, kde se vypravěč obrací ke čtenáři, zjednodušený až k parodii primitivní didaktičnosti učebnic — je právě onen figl, kterým začal Vaculík ryze jazykovými prostředky zdolávat úska-lí „vlastního života vypravěče“.

Další fází zmáhání „vlastního života vypravěče“ jsou fejetony. Jazykově jsou ovšem mnohotvárnější než Mor-čata. Mají sice stále téhož vypravěče, ale řadu různých prostředí. Protože pro Vaculíka je základem tvorby bohatě individualizovaný jazyk, proměňuje se jazyk fe-jetonů i podle prostředí, témat, figur, aniž se přitom ztrácí osobitá autorova syntax. Aby však fejetony vyjádřily kromě autorova postavení ve světě, jeho názorů na věci, kromě příhod hlouběji i jeho vnitřní svět, jsou tématem příliš vázané na vnější svět, příliš samostatně komponované, uzavřené a kromě toho jsou navzájem příliš izolované. Dokonce tím izolovanější, čím větší formální i jazykovou péči jim autor věnuje. Každý Vaculíkův fejeton je uzavřený celek, vnitřně komponovaný až k závěrečné pointě. Myslí v něm především na čtenáře. Soustředěnost k tématu a formální uzavřenost jednotlivých fejetonů stojí trochu v cestě vyjádření spi-sovateleova vnitřního světa jako dění, světa jako nepřetržitého trvání. Na to je fejeton forma přece jenom malá. Nehledě k tomu, že formální uzavřenost fejetonů zvětšuje jejich izolovanou existenci. Jsou jako jednotlivosti psány i čteny. Dokud je jejich autor neshromáždí do komponovaného celku.

V Českém snáři opustil Vaculík tradiční románovou formu docela a zvolil pro svůj „snímek roku“ deníkový záznam. Mohlo by se tu namítnout, že román ve formě deníku, podobně jako román v dopisech jsou formou už dávno tradiční. Ovšem deníková podoba Českého snáře není především literární forma; deníkový záznam, z něhož je vystavěn nový Vaculíkův román, je zápis autentický. Zmiňuji-li se v úvaze o Českém snáři o autentičnosti, chci připomenout, že autentičnost literárního díla není nikdy čistá, literární dílo sebeautentičtější má vždy různou míru stylizace jak ve výběru látky, tak v jejím podání. Už samo vyjádření jazykem je gestem stylizace.

Nefiktivní deníkový záznam jako literární tvar určený k zveřejnění je tradice nepřilíš stará. Česká literatura má před Ludvíkem Vaculíkem rozsáhlé dílo Jakuba Demla, dosud

nepublikované deníky Jana Hanče a ze-jména deníkové cykly Jiřího Koláře. Jméno tohoto čes-kého básníka je uvedeno v dedikaci Českého snáře, a nejde jen o běžné připsání.

V rukopisném deníku Přestupný rok formuloval Jiří Kolář své pojetí deníku a v úvaze nad Vaculíkovým Českým snářem je na místě je uvést. „Deník je pod-míněn nespokojeností s veřejným traktováním skuteč-nosti, kterou mohu nejen číst v knihách, novinách, slyšet v rádiu, vidět v biografech, sledovat v televizi, zaslechnout v klubech, kavárnách, na ulicích nebo shromážděných, ale nespokojenost se vším, z čeho by si mohl kdokoli jakýmkoli způsobem přivlastnit právo na vyslovení odpovědi na otázku Co jsem žil a jak jsem žil? Deník nesmí být vytrhávání a prezentování toho, co se domnívám, že je pro určitý čas podstatné, co se mně podařilo zvládnout, ale musí být přiznáním ke všemu, co pro mne život znamenal a co jsem byl schopen z něho vyrvat. Rok deníku je rokem zápasu proti nejdivočejšímu, co existuje, proti skutečnosti, a zároveň rokem boje o to nejdivočejší, co existuje, o skutečnost.“ Tyto Kolářovy formulace pocházejí z padesátých let a jsou ukryté v básnickových rukopis-ných denících.

Vaculíkův deníkový Český snář je podivuhodně to-tožný s etikou jejich básnického gesta.:-Hlavním rysem tohoto gesta je antiiluzivnost, antiliterárnost, gesto je namířené proti tomu, aby tvárné záměry a ideové projekty předcházely životní látce. S tím souvisí Kolářův

požadavek závaznosti chronologie zápisu: „Spravedli-vou básnickou formu činí z deníku jediné nemožnost odkladu zápisu.“ Na Českém snáři se prokazuje, že chronologie je nejprostší, ale zároveň výsostný kom-poziční princip: život se děje v čase, den po dni, rok po roce. Tvorba deníku je zápasem o přisvojení vlast-ního života, ne pouhou snahou o jeho zobrazení. Už vůbec nejde o využití formálních možností, které ský-tá denikový zápis. Český snář má ve svém východisku neiluzivnost, sled záznamů jako výpověď o sledu pro-žívaných dnů.

První věci, která zde spojuje Vaculíka s Kolářem, je etika práce. Chce-li autor zaznamenat „co jsem žil a jak jsem žil“, musil nejprve najít sílu k tomu, aby dílo bylo „přiznáním ke všemu, co pro mne život znamenal a co jsem byl schopen z něho vyrvat.“ A z této etiky věci vyplývá i požadavek neredukovat zápisy jenom na to, „co se mně podařilo zvládnout“. Denikový záznam není fabulace příběhů, třeba byly reálné, je otevřený v tom smyslu, že každý záznam je určitou možností dalšího děje a ne každý pak děj skutečně rozvíjí. Text nesmí být dramatinován tvárnými prostředky, drama-tičnost textu nespočívá na zákonech dramatické stav-by, nýbrž v tom, že dílo staví před čtenáře tvůrce, kte-rý neukazuje, jak životní látku zmožil, ale jak ji zmáhá, a ne vždy s úspěchem.

Zde se dostáváme k druhé věci, k tvaru díla, usku-tečňovaného bez předběžného literárního projektu. Kniha, která vzniká jako spisovatelův deník, má jinou, autentičtější osnovu, odvozenou z charakteru autorovy osobnosti, z jejího jednání. Proto se texty Kolářovy od textů Vaculíkových výrazně liší, třebaže se ve výcho-discích shodují. Rozdílná povaha tvůrčí osobnosti, roz-dílná poetika klade důraz na jiné věci. Deniková refle-xe Jiřího Koláře míří k objektivaci jednak záznamem událostí, příhod, útržků cizích osudů, snů, hovorů, více než vlastních intimních zážitků, a v nich pak především takových, které přímo souvisejí s básnickovou tvor-bou, jednak nepřetržitým úsilím zobecnit a zformulo-vat svou tvůrčí zkušenost. Subjektivností výpovědi, v níž objektivní děje jsou tlumočeny přes filtr básní-kovy intimity, má Ludvík Vaculík blízk k Jakubu Dem-lovi než ke Kolářovi. Od Koláře se liší také tím, že síla jeho prozatérského naturelu proměňuje denikový zá-pis ve svéráznou, nefiktivní sice, ale přece jen tvorbu románového charakteru.

V našem případě osnovu vyjevuje autor v denikovém textu před čtenářem tak, jak den za dnem reflektuje svůj život, myšlení, snění, jednání, setkávání. Je to jiné tajemství než ono, které před čtenářem vyjasňuje vědou-cí autor, takové, které stojí i před básníkem.

Jiří Kolář v citované úvaze vylučuje z deníku usku-tečňování určitých projektů, dokonce od deníku ne-očekává, že mu „ukáže nějakou cestu, to není cílem deníku, to by byl poetický akt, deník je cesta sama, přesně omezená časem a hluboce podmíněná ne-předvídatelností“.

V zápisu z 11. června v Českém snáři čteme: „Ale jaká je tato knížka? Když jsem začal, v lednu, nevěděl jsem, co se stane jejím hlavním tématem, neznal jsem všechny její příští postavy a neměl jsem žádný úmysl. Tak když teď mě hlavní téma přišlo žrát a postavy se dostavily, mám je zapírat nebo přiodívát?“ To není bonmot ro-manopisce, který se svěřuje, jaké má s hrdinou trápe-ní, že neví, co mu zítra udělá.

Je ovšem něco jiného privátní spisovatelův deník a deník, který píše autor, rozhodnutý jej bez větších zásahů učinit knihou. První případ nepřináší velké problémy, autor nemá starost s konzistencí zápisů ani s konečným tvarem. Deník není nikdy uzavřen, a po-kud je některý zápis poslední, pak je to z příčin, které nevyplývají z textu, nýbrž z vnějších okolností. Náš případ je však jiný, Český snář měl předem dané ča-sové rozpětí zhruba ohraničené kalendářním rokem,

a zároveň tu od počátku stál záměr dovést deník do knižní podoby.

Každá kniha, třeba vznikla z deníku, musí mít vnitřní stavbu, která ji drží pohromadě. Vaculík začal psát deník, ne privátní deník, ani ne literární deník, ale de-ník jako svědectví o roce svého života. Denní zápisy se mu v průběhu týdnů začaly proměňovat v román, aniž porušil zásady autenticity, aniž do textu s výjimkou eliminace určitých věcí podstatněji zasahoval, veden představou budoucí kompozice díla. U deníku, konci-povaného jako autentický text, je přirozeně zesílená vazba mezi autorem a textem. Na Vaculíkově knize je zřetelné postupné zesilování i vztahu opačného — tex-tu a autora. Tento vztah spočívá zajisté v tom, že text je přímou, časově bezprostřední reflexí, ale myslím je i v tom, že Vaculík psal zápisy se záměrem napsat kni-hu. Texty totiž v průběhu knihy přestávají být jenom bezprostřední, ale přece jenom následnou reflexí, pro-nikají do života, stávají se jeho součástí. Vznikající kni-ha vstoupila do života svého autora a začala se v něm uplatňovat rostoucí měrou — dokonce víc než některé z klíčových postav. Je v něm všudypřítomná, je v poza-dí všeho dění. Nesnižujeme její existenci na to, že by snad působila především na stylizaci autorova života a jeho postojů pro potřeby románu, její funkce je mnohem podstatnější, spoluvytvářela rok básníkovy života, byla usazena v jeho smyslech, číhala v jeho vědomí v každém okamžiku.

Jak by do života svého tvůrce nezasahoval Český snář, když je s ním tak svázán! A je potom tak podivné, že zatímco spisovatel píše knihu, táž kniha píše spisovatelův osud?

Ludvík Vaculík se v Českém snáři nejméně na dvou místech zmiňuje o tom, že si ve svém psaní předpoví-dá osud, a není to v jeho díle nic nového, co by přines-la až poslední kniha. Když se probíral deníky z mládí, uvědomil si: „Všecko se splnilo, došlo na má nejhorší tušení, zatímco mé hojivé naděje neměly v ničem prav-du. Nejenom úspěchy, ale i všechny své nezdary, pokles-ky i pády jsem si jakoby předepsal do partitury a po-tom je odehrával“. Jinde lakonicky uzavírá zápis: „... já si svůj osud dopředu asi píšu.“

Může být osudovější sepětí tvorby a života, než jak je cítí Vaculík?

Nad zápisy z Českého snáře se vybavuje věta ze Se-kyry: „Já jsem někdo, kdo si za sebe nakladl pastí a želez, aby se bál a nemohl zpátky.“ Zbývá mu jen ces-ta dál, pokračovat v

upřímné výpovědi, neustat v reflexi, i když obojí je bolestné, oč upřímnější, o to bolestněj-ší. Nechce-li porušit autentičnost zápisů, autor musí kromě odpovědnosti za sebe přebírat i díl odpovědnosti za všechny, kdo jsou součástí jeho života a kdo vstu-pují do básníkovy díla. Když pak zjistí, že skutečné postavy si nepřejí, aby s nimi jednal jako se sebou, a nechtějí, aby se o nich psalo, chce je respektovat, ale zároveň brání svůj román: „Já se bez takovýchto zázna-mů nemůžu obejít... Nevím, jak by se jinač dal pořádit skutečný obraz doby, žádná příznivější situace nemusí už přijít.“ A když vidí, že jejich obrana před zveřejně-ním je malicherná, nedaruje jim to: zaznamenává po-ctivě scénu s výtkami a projevy nesouhlasu, prohlásí, že starý zápis škrtá. Původní text, který v knize zůstal, je aktualizován, je bohatší o nový rozměr.

Všimněme si, důraz je tu položen na slova skutečný obraz dnešní doby. Deník zachází s živým organismem a zraňovaná místa bolí. Oč snadněji by se psalo a při-jemněji pak četlo o událostech, které už přebólely, si Vaculík uvědomuje, když po sobě čte předchozí zápi-sy: „Jistě bych měl napsat o některých starších událos-tech co nejvíc, dokud si vůbec něco pamatuju. Je mi to ale protivné. Když vám lupne v kotníku a ten pak při chůzi bolí, najdete si způsob chůze, při němž se boles-tivá poloha obejde, a někdy ani nemusíte kulhat. Za čas, až se bolest ztratí, začne vám noha sama šlapat nor

málně, ani nevíte odkdy. Když omylem nebo zkusmo šlápnu do některých událostí svého života, cítím, že to furt ještě bolí. Tak toho nechávám, a pěkně zapomínám. Jednou se k nim možná rád vrátím a nebude mi dělat potíž pěkně si je znovu vymyslet. To pak jsou pravé memoáry." Jenomže Český snář nechce být svědectvím, svědectví tvoří jenom jednu rovinu díla, tou druhou, základní, je „cesta sama“.

Dostí o deníku, řekli jsme přece už dřív, že se Vacu-likovi jednotlivé zápisy začaly záhy skládat v celek, a tím celkem je svérázný román.

Český snář se liší od předchozích Vaculíkových románů záměrem, tvarem i jazykovým stylem, a přece s nimi úzce souvisí. Skoro by se dalo říci, že tento jeho čtvrtý román pomáhá tří předchozí lépe přečíst. Platí to ovšem i obráceně: Český snář je s dosavadními knihami pevně svázán, jeho výklad nelze provést bez nich. Na některých místech najdeme přímé odkazy zejména k Morčatům. Hrdina, který je středem všech čtyř knih je týž, a přece ve směru k poslední prochází zřetelný vývoj. Na počátku stojí hrdina, rozhodnutý uskutečnit svůj ideální společenský projekt. Po nezdarech sice v zápase pokračuje, ale provází jej bolestná reflexe, která konfrontuje jeho zkušenost se zkušeností otcovou. Třetí zastavení v Morčatech je v této linii pojato jako tragické podobenství o lidské aktivitě.

Na jedné straně stojí princip pasivity, morče, bezpečí né jen ve vymezeném a omezeném prostoru, pro něž už jen otevření klece představuje ohrožení. Otevření klece je cestou do svobody, otevřením možností, výzvou k aktivitě a tedy i k odpovědnosti. Morče na každou změnu prostředí reaguje maximální pasivitou, ochromením, strnutím, a při nejbližší příležitosti utíká zpátky do klece. Na druhé straně je princip lidské aktivity. Konfrontace obou principů není jen symbolická. Morčata jsou reálná, jejich chování je reálné. Rodina je v každém svém členu a ve vzájemných vztazích reálná. Realita vyšších společenských struktur má však jinou povahu, je groteskní, často nepochopitelná a neuchopitelná. Hrdinovy úvahy o hrozící krizi a jeho výpočty záhadného oběhu oběživ — projev aktivity, jímž vpravdě přesahuje vlastní existenci a překračuje své společenské kompetence — jsou provázeny pozorováním skutečných morčat a pokusy, jimiž se je vypravěč snaží vyburcovat k aktivitě. V pozadí je otázka po chování člověka v ohrožení: jak on bude zápasit o život? Obojí je

nazíráno jako odhalování tajemství: chování morčat stejně jako povaha soukromé i společenské vypravěčovy existence.

Život hrdiny románu je ohrožen od okamžiku, kdy ho začalo přitahovat tajemství třinácté komnaty. Když se rozhodl, že do ní vstoupí, šel na smrt.

Vnější nerománová podoba Českého snáře znesnadňuje na první pohled postřehnout, jak jsou si poslední dva Vaculíkovy romány blízké. Morčata mají sice proti Českému snáři románový příběh, jehož tajemství míří do symbolického závěru, ale obě knihy mají společný tvárný princip. Tímto principem je pozorování.

„Ležím na zemi u morčete a pozoruju. Dlouhým pozorováním se dostávám do rozpoložení, které jsem kdysi prožíval, ale zapomněl na ně. Kdy jsem naposled pozoroval? Někdy za mala na poli. Pozorování jako stav ducha.“ O několik řádek dále pojem pozorování zpřesňuje: „Je to způsob existence“. A ještě dál: „Pozorování, jež mám na mysli, je takový stav těla, který neruší rozpoložení ducha, jenž je. Ten duch je zaujat, ale nikoli napjat očekáváním. Není potěšen ani zhnusen, proto-že nesoudí. Pozorování je spojeno se sebezapomněním. Je to tedy něco, čeho je mezi tvory schopen jedině člo-věk, ale zároveň vyžaduje, aby se vzdal lidského intere-su na pozorovaném ději.“

Samozřejmě, že se Vaculíkův vypravěč nevzdává lidského intere-su na pozorovaných dějích, nemůže se vzdát účasti na vlastním životě. To jen zvyšuje napětí mezi

zvoleným stanoviskem, z něhož se dívá na svět i na sebe, a jeho nezrušitelnou lidskou angažovaností.

V Sekyře dospěl k poznání, že je jen zdánlivě para-doxní: ten, kdo fakta vytváří, o jejich skutečné podstatě příliš neuvažuje, „nedozrál k jejich poznání. Vyzařuje svými činy ven, necítí žádné vnitřní bolesti a nemá smyslu obracet jej k nim.“ Toto poznání mění povahu vypravěčovy aktivity, vytváří odstup, nutný k pozorování a postřehnutí přítomných dějů. Vývoj Vaculíkova vypravěče jde od Sekyry cestou reflexe. V Sekyře tážení ještě míří nejčastěji k dějům minulým, hledaje odpověď v konfrontaci dneška s věrejškem, a teprve později se těžiště reflexe přesunuje na přítomnou chvíli, na přítomný život. Právě v tomto okamžiku nabývá na významu takové pozorování, o němž se mluví v Morčatech.

Ještě nedlouho předtím, když odpovídal na otázky k Sekyře, autor si stěžoval: „My se střetáme opravdu víc jako těže a názory, a nikoli jako živí lidé. Nevidím tedy potřebu, když píšu o dvou intelektuálech, jak jdou parkem a diskutují, abych si všiml jejich rukou a klobouku.“ To ještě netušil, že za deset let půjde s českým intelektuálem letenským parkem, bude naslouchat jeho hlučnému výkladu o řeckém dramatu v athénské kotli a bude si bedlivě všimát nejen **tezi** a názorů, ale především zvláštní, neopakovatelné a nepřenositelné dobové atmosféry, a hlavně, že v nové knize bude psát právě o dvou intelektuálech, jak jdou parkem a diskutují. A bude si všimát mnohem menších detailů než jsou ruce a klobouky. Některé detaily ho budou dokonce poutat až k rozladění, až k neschopnosti vnímat věci podstatnější, ačkoli se ho vůbec netýkají. Do rozhovoru s mladou spisovatelkou nad jejím rukopisem se vmísí šátek na jejím krku tak intenzívně, že pozorovatel se přes něj nepřenese. Jeho pozornost se k idejím a názorům vrátí teprve poté, když šátek mizí v kabelce. Ponechávám stranou psychologický výklad, jde mi o text, o funkci pozorovaného detailu v něm.

Vytáhl jsem Vaculíkovu starou výhradu k ožívování figur, které nejednají, ale jen mluví, ze staršího rozho-voru s jistou zlomyslností, protože netrvalo ani tak dlouho, aby si dokázal vypracovat brilantní způsob právě takového popisu. Samozřejmě, že tento popis není než pozorování učiněné tělem.

Na prvních stránkách Českého snáře, kdy ještě čeká na téma a hledá způsob, uzavře Vaculík podrobný popis návštěvy mladé ženy větou, v níž je cítit lehká se-beironie: Je podivuhodné,

kolik pozorování člověk může při jednom sezení udělat, když má talent.“

Se smysly nastraženými dovnitř, ale i ven, jde básník světem. Skutečně je hodně obdivu, co taková bdělost ducha a pohotovost smyslů dokáže ve všedním, každodenním světě spatřit a co pak básník, „když má talent“, dokáže z toho vytěžit. Možná, že tato zjitřenost smyslů, podnícená tvůrčím úkolem, pomohla objevit v ženě, která přichází sice náhodou, ale právě v době, kdy básník je na číhané, srdcovou dámu.

Stejně jako ostatní figury románu je srdcová dáma dítkem autorových pozorování, její podoba je utvářena stejným způsobem z reálných detailů — z nich vždy nejdokonaleji bývá trefena osobitost jejich řeči — ale oproti ostatním má její funkce povahu po výtece romá-novou s poněkud romantickými rysy. Všechny figury se v románě objevují právě na těch místech, kde s nimi autor žije a kde je při plnění svých úkolů hledá; srdcová dáma hraje v celém kuse odlišný part. Objevuje se předem neohlášena, znenadání jako téměř neznámý člověk. Ukáže se ovšem, že už před časem podvědomým gestem dala hrdinovi znamení, ale teprve když přichází na scénu v pravou chvíli a ve své roli, dostává staré znamení svůj osudový význam.

Srdcová dáma zasáhne bezprostředně do vypravěčova osudu právě ve chvíli, kdy píše svůj román-deník, právě na tak dlouho, kolik času mu vypravěč předem vyměřil, a ještě před finalem mizí. Jako v pohádce: une

sena zlým černokněžníkem za devatery hory a devate-ry řeky, do cizí země. Okolnosti, plné překážek, v nichž se vztah vyvíjí, jsou romanticky osudové. V románě je to jediný z dějů, který na jeho stránkách počíná, a také tam končí. I to podtrhuje zdání, jako kdyby šlo o děj, který se odehrává z potřeby románu. Odchod srdcové dámy, reálný jako všechny jiné odchody, má v životním příběhu vypravěčově význam symbolický: zastupuje pocit uplývání života násobený bolestí nad ztrátou blíz-kých lidí, kteří jeden za druhým odcházejí pryč. „Každý, kdo odjel, dal mi výpověď.“

Celistvost jednotlivých zápisů a dramatická Vacu-líkova románu ovšem nespočívá v příbězích lidí, k nimž hrdinu váže vztah, a které do něho z části zasahují. Ani příběh srdcové dámy v sobě neskrývá takové nosné ta-jemství, hned od počátku víme, kdy jí odlétá letadlo, a že do něj skutečně nastoupí. Celý Český snář stojí na jediném, základním, den za dnem probíhajícím ději: na vypravěčově zápase o integritu vlastní osobnosti.

A opět chci zdůraznit: tento pořadající, stmelující princip významové výstavby je principem celého do-savadního Vaculíkova díla. V Českém snáři jenom vy-stupuje v obnažené podobě. Autor na něj často sám upozorňuje, například tím, že si zaznamenává resumé z přednášky oxfordské profesorky, která problemati-ku osobnosti formulovala shodně s jeho osobní a umě-leckou zkušeností. Jednota osobnosti je jako provaz z vláken sprádena z přání, tužeb, morálních zásad a podobně. Čím delší tato vlákna osobnosti jsou, tím je osobnost pevnější. Osobnost se musí vědomě pės-tovat a uvádět v řád, má-li odolat vlivům, které ji chtějí rozbít. Osobnost je tedy spíš nežli něco stálého a ohra-ničeného stále úsilí o pevnou jednotu. Je vyjádřena svým vývojem.“

Jedním z provokativních Vaculíkových gest je rozhod-nutí rozkrýt před čtenářem osobnost, zbavit ji jedno-značnosti a strnulosti. Jako by tu reagoval na zjednodušené pojetí svého díla jako tvorby autora nelomené-ho, zakotveného ve venkovské tradici, z níž vyrůstá i jeho závazný plebejský morální kodex. Vaculíkův vypravěč nikdy takový nebyl.

Neměli bychom být překvapeni Českým snářem a vidět v něm jakési rozkolísání vypravěče. K takové pro-měně Vaculíkova hrdiny nedošlo teprve mezi Morčaty a Českým snářem ani mezi Sekyrou a Morčaty, ale mnohem dřív, ještě než se ustálil Vaculíkův tvůrčí typ: mezi Rušným domem a

Sekyrou. Svár, který byl už v prvotině a obracel svou aktivitu navenek, se už v Se-kyře, nikoli teprve v Českém snáři, proměňuje ve svár vnitřní. Zatím je tam zastřen sporem s otcem. Je to však doopravdy jenom spor s otcem? Zajisté není. Je to bás-níkův vnitřní zápas, poznání, k němuž se prodírá, vy-chází z jeho životních tázání a bolest, která je provází, je jeho bolest. Tento bolestný vnitřní zápas pak pokrač-uje přes Morčata k Českému snáři.

Představa zemitého, vyrovnaného, nelomeného cha-rakteru, kde se vlastně vzala? Z chybného čtení. Nikde ve Vaculíkově díle pro ni nenajdeme oporu. Vždyť by jeho vypravěčem byl mrtvý člověk!

Integrita Vaculíkova vypravěče není vykoupena elimi-nací cizorodých prvků, naopak Vaculík do každého oka-mžiku života snaží se zahrnout vše, co doposud prožil, proto je jeho úsilí o integritu osobnosti skutečný zápas a jeho literární vyjádření skutečné drama. „Všechno své bere za celek sebe, a čemu se to nelíbí, to ať ode mne odpadne.“ Jinde: „Ale všechno udělané platí, platí tedy výstup, i všechny vstupy platí, všechno platí, co člověk udělá, a kdo pošetile protříd-uje minulost, bude tupý, a kdo se nezná ke svým částem, bude schizofrenik. Veli-kým objetím, kam až dosáhnu, chci si pokud to půjde držet všechno, co kdy bylo moje, a budu zdrav.“ Jenom autor ví, jaké je to těžké, často až do tragických situací ústící stanovisko. Jenom já, já neumím pustit nic, co jednou mám. Až mi z toho zbude drahá cupanina.“



Předtím, než Vaculík začal psát záznamy své bu-doucí knihy, měl v úmyslu napsat knihu ze svého dětství o indiánování. Pak záměr změnil a chystal k vydání deníky svého dětství a mládí. Autor těchto dětských deníků se často objevuje i v Českém snáři. Nejen ve vzpomínkách, žije i ve vypravěči. Na začát-ku jednoho z prvních zápisů čteme: „Optika životní-ho vzoru je hravá — pro toho chlapce v indiánské če-lence bych byl možná někdo, já však kéž bych byl jako on!“ Týž zápis se záhy vrací k tématu uplynulého dne, ale končí probuzením chlapce s indiánskou čelenkou v muži: „V tramvaji mi napadlo, že jednou bych pře-ce jenom chtěl opravdický luk a šípy.“ Motiv chlapce s čelenkou a motiv luku s šípy prochází celou kni-hou tak, jak se autorovy pocity „probíjejí do spod-ních vrstev dětství“.

Vaculíkovy návraty nejsou ovšem lyrikovou evokaci dětství, dětský hrdina se tu objevuje jako součást úsilí po scelení osobnosti. Vypravěč v dítěti vidí osobnost, která na začátku své dráhy je celistvá. Naznačil to už v Morčatech: „ Kdo z vás si nevytvoří nějakou svou zcela originální teorii aspoň o jedné věci života do svých pat-nácti let, nestvoří si ji už nikdy a o ničem, i kdyby to vnějšně dotáhl až na akademika.“ V Českém snáři se k této myšlence vrací: „Nebyl jsem nikdy moudřejší ani schopnější, než jsem byl do dvaceti let.“ V epizodách z dětství, v reminiscencích na některé situace se myš-lenka stále vrací.

Při návštěvě domova Vaculík zachycuje v deníko-vém zápisu okamžik, kdy celistvost dětského hrdiny se začala lámat. Bylo to tehdy, kdy nalíčen a vystro-jen, chtěl jako osamělý Indián projít svým údolím, a potkal dva starce ve valašských krojích ze sousední vsi. Tehdy ho zaskočil onen okamžik, který ho vrhl do dospělosti: „První moje myšlenka byla obrátit se a utéct nebo uhnout do obilí a dřepnout si v něm. To přeci nešlo! Cítil jsem však také, že nedokážu klusat prostě dál proti oběma těm starým lidem, proto-že jaké je to setkání?“ (...) „Uvědomil jsem si, že jsem už dost veliký, abych se přihlásil, že jsem Indián.“ Stále se mu chtělo utéct, ale už nemohl. „Vydržel jsem v celé své strůži. A když mne mýjeli s hlavami na mne obrácenými, nehnul se v jejich vrásčitých temných tvářích ani sval, ani brva. Prošli, ťukajíce svými cá-kaný, a když jsem je viděl ze zadu, kde jim cvočkama pobitý opasek náležitě jednou volnou smyčkou spa-dal hluboko na zadek, cítil jsem, že je to můj konec Indiána. A že už nikdy nebudu to moci žít, ale jen snad hrát.“

Je to významné místo, v jediném okamžiku je tu vyjádřena zásadní proměna mladého člověka. Dokud je dítě schopno uchránit si hru pro sebe, vyloučit z ní vztahy skutečného světa a při setkání s ním utéct nebo se schovat, dotud hru nehraje, ale žije. V oka-mžiku, kdy se v něm probudí odpovědnost a hru kon-frontuje se skutečností, je všechno složitější a osob-nost se pod náporom přijímaných skutečných vztahů začíná drobit.

Integrita osobnosti Vaculíkova vypravěče nutně za-hrnuje i jeho zakotvení v přírodě a silně angažovaný vztah k ní. Zase je tu východiskem dětství, kdy byla příroda jeho a on byl její, bez pozdějšího, stále více pro-blematizovaného vztahu. Ač stejně intenzivní, je jeho vztah k přírodě odlišný v dětství a v dospělosti: „Žas-nu, když si vzpomenu, že jsme pro svou potřebu ulo-mili jakýkoliv stromek, například mladou olši, proto-že je tak křehká, jenom abysme dostali dlouhou rovnou hůl na něco, nebo těch lískových prutů na oštěpy. Vů-bec jsem nevnímал samostatnou existenci přírody, byla celá pro mne a kvůli mně. A zváleli jsme každou trá-vu...“ Tento motiv se v knize vrací: „Sekl jsem trávu po-sypanou prvními žlutými lístky ze stromů a žasl, jenom jsem žasl nad tím, jak strašlivě jsme vždycky zváleli celou Arizonu!“

Vlivem probouzené odpovědnosti a společenské aktivity se povaha zakotvení v přírodě u Vaculíka mění. Určuje nejen vypravěčovo vnitřní ustrojení, ale působí i na jeho hodnocení životních situací a jevů, na jeho individuální a společenské postoje. Příznač-ný je záznam cesty do Brna, čtení krajiny z oken vlaku. „Měl jsem cestou moc úkolů. Hned za Prahou podívat se, jak postupuje v Kyjích bagrování rybní-ka, jež se vleče deset let. Za Kolínem vyhlížet onen kratičný průhled mezi rovinnými háji," atd. atd. až po Okrouhlici. (...) „Nikdy jsem se toho rychlíkového pohledu nemohl vzdát. Několikahodinovým pozorová-ním chytl jsem vždycky její stav (krajiny) fyzický i psychický: co se děje mezi ní a člověkem, jak nám bude a proč nám není lip." Dlouholetým pozorová-ním krajiny, při němž inventarizuje i rostliny a sle-duje proměny flóry, dokáže Vaculík vidět v tváři kra-jiny tvář člověka: „... divil se pořád úzkostněji, proč je mi to němé, skoro němé. Tak dlouho lidé jednali s poli, loukami, lesy a řekami jako s továrnou, až po-hled na ně působí jak pohled na továrnu. Krajina odpovídá na otázky a její bezduchá tvář jenom zrca-dlí tváře místních divochů."

Při každém setkání s Arizonou, místem indiánských her, se Vaculíkovi vrací táž obava, „jestli tu žije ještě někdo jiný, kdo ji má tak rád, že by ji chtěl zachránit". A k nejtěživějším mŕám patří fabrika, jejíž expanziv-nost známe už ze Sekyry: v jednom z úzkostných snů „sežrala Brumov". Arizona a broumovská fabrika mo-hou sloužit zástupně za protikladné síly.

Vaculíkův vztah ke krajině, jeho zakotvenost v pří-rodě mohou být považovány za zdroj svérázného tra-dicionalismu s žehráním proti novotám, provokativ-ním venkovanským odporem k módám, „starobylosti" jeho mravních norem, a tím i jisté rigidnosti celé osob-nosti. Hlavním zdrojem onoho tradicionalismu je jeho vztah k hodnotám, zejména hodnotám lidským nebo polidštěným: „já neumím pustit nic, co jednou mám", „já se mezi ty lidi nehodím, co mohou jedny věci vy-měnit za jiné".

Z pozornějšího čtení vystupuje docela jiný hrdina, člověk plný vnitřního neklidu. I v nejstálejších zákla-dech osobnosti, ve zmiňovaném vztahu k přírodě, je obsažen též neklid. Je zřetelný i ze záznamu o cestě do Brna. Vypravěč nevydrží sedět u knihy, nestačí mu pohled z jedné strany, musí přebíhat k protějšímu oknu, aby se přesvědčil, že ačkoliv „všechno se mi zdá odsouzeno ke zkáze", krajinu ještě poznává, že hlavní věci

stále ještě nachází na svém místě, že stojí ještě strom, který při poslední cestě nestačil určit, že fabri-ka ještě nestačila sežrat celý Brumov, že krajina na něj pohlédne občas i lidskou tváří. Vaculík se i přírodou pohybuje od pocitu beznaděje („přijímám už jen du-cha krajiny") až k okamžikům úlevného smíření („půda okolo lip na nábreží zkyřena. Hned jsem hle-děl vlídněji na Hrad").

Ani bytostný vztah k přírodě nás neutvrzuje v před-stavě Vaculíkova vypravěče jako vyrovnaného venko-vana, která se ve všech životních situacích řídí zdra-vým rozumem. Vždyť knihu od knihy je zřetelnější, že má mnohem bliž k Faustovi než k hrdinům realistic-ké venkovské prózy. Celá Vaculíkova tvorba je pokou-šením osudu — „já si svůj osud dopředu asi píšu" — at' už skutečným jednáním v reálných situacích, jak to známe ze Sekyry i z pozdější příležitostné tvorby, at' v dějích, jež mají navíc rysy iracionality, jako je tomu v Morčatech. V obou případech, a ještě zřetelněji v Čes-kém snáři, je to troufalá výzva bohu, tázání po tom, co člověku má být zjeveno. Cesta za poznáním, které se platí krví.

„... ale já se nebudu omývat, at' jdu od krve, chci!" Je to sice věta, uzavírající zápis snu, neplatí vždycky a zplna v reálných situacích tak jako ve snu, ale pro text Českého snáře je příznačná.

Hle, takový jsem, — v tom je katarze a vědomí, že „vyrovňuje se sám se sebou, jsem připravenější vyrovnat se i s bohem“.

Vyrovnaní se životem je opačným pólem pokoušení osudu — mezi těmito oběma krajními póly téká neklidná mysl Vaculíkova vypravěče. Je překvapen, že se nestydí sedět v kavárenské ohrádce na chodníku a pozorovat lidi, před třemi lety by to nedokázal. „Co se změnilo? Jsem sám k sobě lhostejnější. Nemyslím na to, jak působím, nýbrž prostě působím. Jsou pro mne podivnou všichni oni. Jenom se přesvědčím, jestli jsem správně zapnutý, a sedím. Další stádium uklidnění asi budu sedět i nesprávně zapnutý.“

Je to lhostejnost? Vzpomeňme, jak je v Morčatech vyjádřen princip pozorování: „Pozorování je spojenec se sebezapomněním...“ V kavárenské ohrádce sedí pozorovatel. Sleduje kolemjdoucí, a zdá se, že prozatím pozoruje stále nejvíc sebe. Klid není ještě dokonalý. Dokonalý klid je zatím teprve v nártu spolehlivé cesty ke štěstí, v proměně člověka v morče: „... když přestanu cokoli chtít, nedotknou se žádné vzpomínky, nepřijmu z prostoru žádnou výhrůžku, na nic nežárám, opatrně, když se přestanu i v duchu bránit újmě a vzdám se spravedlivého nároku, když si vzpomenu, jak je to mým mrtvým rodičům už všechno jedno, protože ono to jedno opravdu je!, začínám být šťastný. Jenom se nehýbat!“

Podstatnou součástí románu jsou zápisy snů. Už v titulu knihy se sny ohlašují — a významně hned v dvojím tvaru: nejprve jako snář, teprve v podtitulu jako sny. Tvarem snář poukazuje autor k funkci snů v textu a k jejich významům, tvarem sny ve spojení s jedním z běžných kalendářních roků rozkolísává hranice mezi snem a skutečností. Záznamy snů nejsou v románu pouze zachycením „způsobu, jak naše duše pracuje ve stavu spánku“, ale mívá se jimi k prohloubení poznání člověka a jeho života. Důraz je položen na sepětí snu s životem.

Proč podtitul knihy tak jednoznačně označuje celý text za sny, když sny tvoří podstatnou sice, ale přece jenom menší část textu?

Sen zde musíme chápat v obecnějším významu. Potvrzují nám to samy záznamy „snové práce naší duše“ nejenom zřetelnou vazbou k životu, ale i způsobem umístění v textu: záznamy snů jsou řazeny mezi záznamy reálných situací, aniž

jsou zpravidla vyznačeny švy mezi skutečným a sněným. Vaculík záměrně nerozlišuje mezi nimi, aby souvislost zdůraznil. Skutečnost přesahuje do snů a sny do skutečnosti. I sama povaha skutečnosti je podtitulem rozkolísána: je opravdu tak skutečné, co žijeme?

Sny jsou v textu poslední Vaculíkovy knihy významné ve dvojím směru: jednak v poukazech na vazbu vnější skutečnosti a vnitřního básnickova světa, jednak v přímé funkci ve významové výstavbě románu. V záznamu snových dějů je básník v maximální míře svobodný, sen je celistvý, probíhá bez vnitřních cen-zurních zásahů. Osobnost vypravěčova se v něm představuje uceleněji než ve skutečnosti, i s vytěsňovanými vlastnostmi a hnutími, a také mnohem aktivněji. To, co si člověk jenom přeje, se ve snu děje, uskutečňuje se v něm i to, z čeho má strach. „Automatika špatných snů je taková, že se v nich stane vždycky právě to, čeho se bojíte: sotva vás napadne, že by se černý chrám mohl zřítit, už se tiše řítí.“ Český snář předkládá množství takových snů.

Automatika snů je ovšem taková, že to nejprostší, co si vypravěč Českého snáře dnes nejvíc přeje, se mu nesplní ani ve snu. Mít kolem sebe všechny přátele, všechny blízké, mít pocit celého domova i za cenu, že by si jen „silou vůle stvořil naši starou ulici s řadou stodol pod lipami a naši chalupu, jaká byla, než ji švagr přestavěl“, i za cenu, že by musel silně napjatou vůlí obraz

udržet v existenci, „protože měl sklon rozplývat se v ne-příjemnou skutečnost“.

Na takový sen nemohl čekat věčně, termín ukončení rukopisu běžel, i tak ho přetáhl. Nezbylo nic jiného, než si spravedlivý sen vytvořit.

Český snář končí textem, který není ani záznamem zážitku, ani zápisem snu, cesta s přáteli do Brna je čis-tou básnickou fikcí.

Budeme-li hledat ve Vaculíkově Českém snáři klíčo-vou větu, najdeme ji v jednom ze snů. Zní: „...musel jsem držet domov.“

(1980)